

Rezensionen

ANNA RAPP BURI UND MONICA STUCKY-SCHÜRER, *zahn und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz, von Zabern 1990. 424 S. und 241 Abb.

L'essentiel des tapisseries que l'on attribuait à l'*Oberrhein* proviennent en fait, comme le montrent les auteurs, de deux centres de production: Bâle et Strasbourg. Les œuvres produites dans ces deux villes, de 1400 à 1525 environ, font l'objet d'un catalogue qui se place doublement sous le signe de l'exhaustivité. D'une part, il réunit l'ensemble des tapisseries que les auteurs attribuent à ces deux centres et que l'exposition réalisée à Bâle (automne 1990) a permis de voir presque toutes. D'autre part, les auteurs ont réussi à prendre le problème sous tous ses aspects, des conditions matérielles de la production à la transmission des œuvres, en passant par la sociologie des commanditaires et par l'étude iconographique. A l'inverse de tant de catalogues d'expositions qui ne sont qu'une juxtaposition de notices sans problématique, il s'agit d'un grand et beau livre où la structure de catalogue n'empêche pas la cohérence du propos.

1. Caractères généraux d'une production.

Les 135 numéros du catalogue excluent 18 tapisseries jadis attribuées à l'*Oberrhein* et se répartissent entre Bâle (1-84) et Strasbourg (85-135). Les thèmes profanes font environ deux tiers de la production. Il s'agit toujours de tapisseries de haute lisse, réalisées d'après des „cartons“ qui devaient très probablement être en toile. Les deux centres présentent des caractères stylistiques communs qui les apparentent étroitement. Ce sont la fréquence des sols de verdure, bien distincts du fond, lequel peut être constitué de feuillages, de damas ou d'un paysage, l'absence d'encadrements, le détachement des figures par rapport au fond, leur modelé très pictural, la variété de la végétation, l'utilisation de tissu blanchi pour réaliser des détails tels que le blanc des yeux, les ongles ou les fleurs de muguet, et enfin, à partir de 1480, l'éclaircissement des ciels et l'apparition de reflets lumineux sur les figures.

Les caractères propres à chacun des deux centres sont souvent tendancielles. Dans l'ensemble, les tapisseries bâloises sont un peu plus hautes. La représentation des sols est plus diversifiée à Bâle qu'à Strasbourg - où règne une préférence pour la représentation schématique de monticules superposés et garnis de fleurs - tandis que les ciels y sont plus rares. Les compositions strasbourgeoises, plus tassées, peuvent être rehaussées d'ajouts de soie; elles s'ornent fréquemment de fonds d'acanthes et les costumes imitent parfois la toison des hommes sauvages.

Malgré l'élasticité de ces critères, les attributions et les datations donnent une forte impression de cohérence. Néanmoins, quelques lignes auraient parfois été nécessaires pour justifier des choix assez péremptifs. Les auteurs ne présentent comme hypothétique qu'une seule attribution, celle du n° 102 (Munich, *Bayer. National-*

museum) à Strasbourg. Il s'agit d'une tapisserie à hommes sauvages, assez schématique, avec un sol de monticules fleuris. Mais le fond rouge uni qui tend à disparaître sous les feuillages n'est pas très strasbourgeois. La date de 1450 environ est proposée sans discussion. Cela serait de peu de conséquences si l'œuvre n'avait, jusqu'à présent, été considérée comme strasbourgeoise et datée du tout début du siècle, à cause de sa parenté avec le n° 96 (Boston, *Museum of Fine Arts*) et surtout avec les scènes de la vie des hommes sauvages provenant de la mairie de Ratisbonne et conservées au *Stadtmuseum*, que nos auteurs excluent de la production alsacienne sans justifications, mais pour lesquelles ils gardent la date précoce de 1390/1410 (p. 83 et s). Or il paraît difficile de considérer le n° 102 comme strasbourgeois sans admettre que l'importante tapisserie de Ratisbonne l'est aussi et en les situant à un demi-siècle de distance. Et, si l'on rejette le n° 102, il serait bon de faire quelques hypothèses sur le lieu de production de ces deux tapisseries.

L'érudition des auteurs leur a permis de cerner de manière très neuve les conditions de la production bâloise et strasbourgeoise, en corrigeant les idées reçues. Cette production, désignée dans les textes alémaniques comme *heidnischwerk*, n'est pas due au travail domestique ou monacal de femmes qui s'y seraient livrées en amateurs, mais à des professionnelles. Le fait que le métier n'ait pas été organisé en corporation est à l'origine de l'erreur. Les recherches d'archives montrent qu'il s'agit d'artisans indépendants, des femmes en général, souvent célibataires. Elles travaillent fréquemment au domicile des commanditaires qui leur procurent alors les outils et en gardent la propriété.

Dès lors qu'il ne s'agit pas de travail d'amateur, le problème des modèles ne se pose pas comme on l'a cru. C'est à tort qu'on a systématiquement voulu en chercher dans la gravure, malgré la chronologie des œuvres. Les „cartons“ devaient être strictement adaptés aux conditions techniques de la tapisserie et donc entièrement conçus dans la perspective de cet art. Les sources nous apprennent qu'on s'assurait la collaboration d'un peintre pour les réaliser et c'est de toutes manières avec la peinture que les rapprochements les plus utiles peuvent être faits. Mais il n'est pas exclu que les lissiers aient su en confectionner eux-mêmes. Les mêmes „cartons“ pouvaient être réutilisés plusieurs fois, même à des dizaines d'années de distance. On modifiait alors les costumes pour les mettre au goût du jour. Ces indications, et plus encore l'aspect stylistique et l'iconographie des tapisseries sur lesquels nous reviendrons, suggèrent l'existence d'un genre très autonome par rapport aux œuvres réalisées dans d'autres techniques, ce qui relativise le problème des modèles et explique qu'on les a plus souvent présumés que rencontrés.

Les commanditaires connus par les sources ou révélés par des armoiries appartiennent au patriciat. Ce sont le plus souvent des nonnes et des veuves pour les donations pieuses (*antependia* et tentures murales), des hommes pour les tapisseries profanes qui ornaient l'intérieur domestique. Les auteurs ont réuni bon nombre de données biographiques sur les commanditaires. Si les tapisseries profanes pouvaient être commandées à l'occasion d'un mariage, elles l'ont souvent été postérieurement. Les cas que nous saisissons le mieux, dans la seconde moitié du siècle, tendent même à concerner des gens installés d'un certain âge (nos 19, 23, 51, 52, 53, 129, 130),

malgré le caractère généralement juvénile et érotique de l'iconographie. La chose mérite d'être mise en relation avec le caractère assez archaïque du genre.

2. Les lois du genre.

Comme le remarquent les auteurs (p. 62), les tapisseries profanes forment un genre iconographique. La majorité d'entre elles partagent en effet une thématique commune: animaux fabuleux, hommes sauvages, armoiries, allégories de la *Minne*. Il nous semble cependant que le genre englobe ici bien plus que la seule thématique. Il est tout d'abord lié à un impératif technique, bien mis en évidence par les auteurs (p. 77): on évite les surfaces unies par crainte des déformations subséquentes du tissu, ce qui entraîne une sorte d'*horror vacui* et le remplissage des fonds par des motifs végétaux et des damas, tandis qu'on évite le décor architectural et les intérieurs qui introduiraient des surfaces monochromes. Autre caractéristique du genre: si la hauteur de la tapisserie est prédéterminée par les dimensions de la lisse et du „carton“, sa largeur est libre. On peut répéter les scènes ou les séquences de scènes et s'arrêter où l'on veut (par ex. n^{os} 20-21, 86-87), en fonction des dimensions du mur qu'il s'agit de décorer. L'absence de bordures séparant les scènes et le caractère répétitif des compositions sont peut-être une manière d'encourager le découpage arbitraire.

Bon nombre de compositions reposent en effet sur un jeu très contraignant de répétition et de symétrie qu'on chercherait en vain dans la peinture et la gravure contemporaines: animaux et personnages affrontés ou répartis symétriquement de part et d'autre d'un arbre; alternance régulière des figures, selon la couleur (rouge et vert par ex.), le sexe et le statut (courtisans, hommes sauvages, paysans). Ces rythmes d'alternance semblent parfois plus importants que le choix des figures: on peut répartir autour d'un arbre deux courtisans, deux hommes sauvages ou un courtisan et un homme sauvage, à condition d'alterner les sexes dans tous les cas; on peut opposer deux êtres humains, deux animaux fabuleux, ou un être de chaque catégorie; les hommes sauvages se substituent aux paysans dans le n^o 16, aux courtisans dans le n^o 23, à un paysan sur deux dans le n^o 98. On obtient ainsi une sorte de combinatoire. Dans la chasse au faucon du Musée Historique de Bâle (n^o 51) par exemple, mais aussi dans le mois de juillet de la *Burrell Collection* à Glasgow (n^o 98), les personnages sont disposés de telle sorte que les sexes alternent, mais aussi que les couples soient alternativement composés d'un homme sauvage (HS) et d'une femme (F), ou d'une femme sauvage (FS) et d'un homme (H):

N^o 51

F	HS	F	H	FS	HS	F
---	----	---	---	----	----	---

N^o 98

HS	F	HS	FS	H	F	HS
	FS	H			F	HS

Les tapisseries religieuses se rapprochent bien davantage de la peinture contemporaine mais, à y regarder mieux, elles sont tout de même partiellement contaminées par les lois du genre. Les décors d'architecture et les scènes d'intérieur ne sont pas totalement absents, mais la préférence pour les extérieurs dépasse de loin les habitudes de l'art religieux en général et la compartimentation des scènes est évitée autant que possible. A titre d'exemple, dans un *antependium* conservé au Musée Historique de Bâle (n° 11), la présentation au Temple devient une scène de plein air, située sur le même banc de gazon fleuri que la visitation et l'entrée à Jérusalem, dans laquelle la ville est omise. Les huit saints qui flanquent les trois scènes narratives se répartissent selon une symétrie comparable à celle qui prévaut dans les tapisseries profanes:

N° 11

F	H	F	F	...	F	H	H	H
---	---	---	---	-----	---	---	---	---

Un magnifique *antependium* strasbourgeois (n° 85; Francfort/M., *Museum für Kunsthandwerk*) présente une visitation où la Vierge et sa cousine sont entourées d'arbres symétriques, d'un griffon et d'un singe, animal luxurieux qui - il est vrai - semble s'en aller, et une vision de saint Jean à Pathmos qui contient les mêmes animaux fabuleux ou exotiques que les tapisseries à hommes sauvages.

Dans le cadre domestique et, de manière plus subtile, dans le cadre ecclésiastique, le choix du décor de tapisserie est donc aussi le choix d'un genre, derrière lequel on devine les traditions propres à un métier. La réutilisation des mêmes „cartons“, modifiés pour mettre les costumes au goût du jour, laisse supposer un attachement durable pour des schémas de composition et des thèmes caractéristiques du gothique international. Corrélativement, les thèmes nouveaux sont mal acceptés. La sauvagerie des scènes de la Passion, pleines de bourreaux grimaçants, qui s'impose dans les retables à partir de 1430, ne passe pas dans la tapisserie religieuse, tandis que le thème satirique des fous, popularisé par la gravure de la seconde moitié du siècle, ne vient pas perturber l'ambiance idyllique des tapisseries profanes. L'écart se creuse au cours du siècle entre l'épicurisme aristocratique et désuet qui prévaut dans la tapisserie et la verve sarcastique, si souvent misogyne, des gravures et des œuvres d'ameublement qu'elles ont inspirées. Compte tenu des remarques faites plus haut sur l'âge de certains commanditaires, on peut se demander si la tapisserie n'est pas devenue, dans la seconde moitié du siècle, un genre nostalgique, une hypothèse que l'étude iconographique tendra à confirmer.

3. Interprétations iconographiques.

En choisissant comme titre l'expression „*zahn und wild*“, les auteurs soulignent opportunément la place centrale que tiennent l'homme sauvage et les figures apparentées, comme les animaux fabuleux, dans les tapisseries bâloises et

strasbourgeoises. Sur cette thématique, l'ouvrage de Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology* (New York, 1979; 1^{ère} éd. Harvard, 1952) reste la meilleure étude d'ensemble. L'exposition réalisée par Liselotte Müller au *Museum für Kunst und Gewerbe* de Hambourg, *Die wilden Leute des Mittelalters* (Hambourg, 1963) en dépend largement, tout comme l'exposition réalisée aux *Cloisters* de New York par Timothy Husband et son catalogue, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism* (New York, 1980), qui apporte néanmoins des éléments nouveaux.

Bernheimer aperçoit un tournant majeur dans la représentation de l'homme sauvage peu après le milieu de XIV^e siècle (p. 121 et ss). Jusque là, l'homme sauvage était toujours, dans l'art comme dans la littérature, l'adversaire brutal du chevalier en quête de sa dame. On assiste alors à sa réhabilitation, d'abord dans l'héraldique.

Il apparaît comme tenant d'armes dans les armoiries de Berg op Zoom en 1374 (p. 179) et déjà en fait, selon Reiner Dieckhoff (Catalogue *Die Parler und der schöne Stil, 1350-1400*, Cologne, 1978, t. 3, p. 90), dans celles de l'archiduc d'Autriche Rodolphe IV, mort en 1365. On le retrouve dans les marges des manuscrits de Wenceslas IV, où il est une sorte d'*alter ego* du roi, et finalement dans les tapisseries qui nous occupent, où il joue toujours un rôle positif.

Bernheimer s'appuie sur Huizinga pour expliquer le phénomène (p. 143 et ss): le modèle chevaleresque perd son sens à la fin du Moyen Age, car il conduit l'aristocratie dans un double standard éthique. Il évolue vers une étiquette incroyablement rigide, faisant contraste avec la violence et le réalisme des comportements politiques, d'où un sentiment de malaise, caractéristique de la période, qui se manifeste par les plaintes sur l'infidélité du monde. Antithèse de la civilisation, l'homme sauvage peut donc apparaître sous un jour favorable. Comme il est socialement inférieur au chevalier, son essor traduit de surcroît celui des villes et il est significatif que le thème se développe davantage dans la périphérie urbaine germanique que dans le centre courtois français et bourguignon. Enfin, sa sexualité insatiable est présentée sous un jour favorable, ce qui semble une réhabilitation et une solennisation des joies du mariage, en particulier chez les bourgeois rhénans du XV^e siècle, en réaction contre la tendance courtoise à considérer l'amour et le mariage comme inconciliables. Bernheimer emprunte au prédicateur Geiler un détail drôle qui en dit long: les strasbourgeoises utilisent „*wild man*“ comme terme d'affection en s'adressant à leurs maris (p. 155 et note 165).

Dans l'ensemble, l'explication de Bernheimer n'a pas été contestée. On en retrouve les traces dans les études postérieures, sous forme de thèses massives: la thématique de l'homme sauvage serait due au déclin de l'idéal courtois et à l'ascension de la bourgeoisie. Il en va ainsi chez Husband qui ajoute au schéma l'idée d'un passage du mythe, reposant sur la croyance en la réalité des hommes sauvages, au symbole considéré comme pure fiction et interprétable en termes psychologiques. Dans cette perspective, l'homme sauvage deviendrait un symbole des instincts qu'il faut dompter, puis, sous l'effet du malaise social, un idéal de vie (p. 14 et ss).

Les auteurs de catalogue bâlois reprennent à Husband le thème de la domestication des instincts, en interprétant dans ce sens l'enchaînement de l'homme

sauvage par une femme (n° 31) et plus généralement les scènes de chasse: l'impétuosité de l'instinct sexuel et les bonnes mœurs sont considérées comme des contraires dont l'harmonisation est nécessaire à l'accomplissement amoureux (p. 52 et ss; passim). C'est plutôt sur les thèmes adjacents que le catalogue apporte du nouveau, en mettant en doute que chaque animal fabuleux ait une signification morale particulière, en explicitant le thème du sureau, lieu de rencontre des couples, et surtout, en remarquant que les costumes de damas et de soieries correspondent à ceux de la cour bourguignonne et non pas à ceux qu'on rencontre dans les inventaires bâlois (p. 54 et ss). Dans l'ensemble, les auteurs tendent à trouver courtoise l'ambiance des tapisseries et renoncent à y voir, comme Husband, une dénonciation de l'idéal courtois.

Ce rapide exposé des thèses en présence montre immédiatement qu'on ne sait pas très bien ce qui est courtois, voire chevaleresque ou aristocratique, et ce qui ne l'est pas. Bernheimer et Husband définissent implicitement l'idéal courtois comme un idéal chevaleresque qui serait celui de la quête amoureuse, compatible avec l'adultère, mais pas avec le mariage, idéal auquel s'opposerait la valorisation de l'homme sauvage. Les remarques des auteurs du catalogue bâlois sur le vêtement montrent en tout cas que les tapisseries font référence à la cour, alors que les références à la chevalerie et à ses exploits guerriers y sont bien rares. De plus, l'opposition entre amour courtois et mariage était déjà battue en brèche au XII^e siècle dans les romans de Chrétien de Troyes (communication personnelle d'Alain et Anita Guerreau). Il n'y a donc pas lieu d'expliquer le statut nouveau des hommes sauvages à la fin du Moyen Age par une opposition envers l'amour courtois, d'autant moins que, si ces tapisseries étaient souvent possédées par des couples mariés, elles ne font jamais explicitement allusion au mariage.

L'explication du changement par la montée d'une idéologie bourgeoise (abandonnée par le catalogue bâlois) relève du contresens. Les travaux de Thomas Brady ont montré clairement que la classe dominante strasbourgeoise était un patriciat produit par les inter-mariages incessants entre la noblesse et la bourgeoisie depuis le XIV^e siècle, et son modèle vaut aussi bien pour Bâle (T. A. Brady, *Ruling Class, Regime and Reformation at Strasbourg, 1520-1555*, Leyde, 1978; *Turning Swiss, Cities and Empire, 1450-1550*, Cambridge, 1985). Il vaudrait mieux se demander si l'absence de hiérarchie sociale qui caractérise les hommes sauvages et leur capacité à former des couples avec les courtisans comme avec les paysans ne constitue pas la négation, partiellement réalisée et partiellement utopique, de barrières sociales.

4. Un monde idyllique.

Comme nous l'avons vu, l'existence d'un genre spécifique est perceptible jusque dans les tapisseries religieuses. Si nous n'avons pas d'autres témoignages sur la religion du XV^e siècle, nous ignorerions, au seul vu des tapisseries, que des courants nouveaux rejettent l'ambiance suave du style international à partir de 1430 et nous aurions peine à croire que le sacrifice sanglant de l'autel, métaphorisé par les scènes

de la Passion, est le thème principal de l'iconographie. Sur une quarantaine de tapisseries religieuses, il n'y a guère qu'une crucifixion (n° 22), une déploration (n° 105) et deux trônes de grâce tardifs (n° 70 et 132) pour nous le rappeler explicitement. Ce sont les scènes de l'enfance du Christ et la personne de la Vierge qui dominent, dans une ambiance franchement féminine, tandis que les motifs végétaux constituent un *locus amoenus* propice à la suavité de la dévotion.

Si la scène extérieure prévaut dans les tapisseries religieuses, elle devient la règle dans les tapisseries profanes. La préférence y est même donnée à l'extérieur le plus exotique, la forêt peuplée d'animaux fabuleux. L'opposition extérieur/intérieur est fortement symbolique dans le christianisme médiéval: qu'on pense à la valorisation de l'„intérieurité“ dans la vie religieuse. La clôture psychologique (le recueillement), physiologique (la virginité) ou architecturale (le cloître), sépare l'homme religieux du monde et favorise sa vie intérieure. L'extérieur est associé à la dissipation et aux joies mondaines, tout particulièrement la forêt, lieu d'une pratique anti-chrétienne comme la chasse et, comme l'a bien vu Bernheimer (p. 162 et s), refuge mythique des amants. De manière générale, et pendant tout le Moyen Age, l'opposition extérieur/intérieur nous paraît recouvrir très exactement l'opposition chair/esprit.

Les éléments constitutifs du monde extérieur dans nos tapisseries sont en fait les animaux fabuleux, la végétation luxuriante et les scènes de chasse déjà en place dans le décor roman. Bien mieux, les symétries fortes qui les organisent viennent en définitive de là, par un parcours que Baltrusaïtis avait magistralement exposé. Mais, dans l'art roman, cet univers symbolisait négativement la chair, livrée à la génération et à la corruption: les êtres s'engendraient et se dévoraient mutuellement dans un cycle infernal. Ici au contraire, la violence disparaît: l'élément érotique est libéré de toute malédiction. Même les scènes de chasse évitent le sang. Plus encore que dans les tapisseries religieuses, où l'on devine maintenant que l'insistance sur l'extérieur, et donc sur la chair, met en valeur l'incarnation, c'est l'amour qui domine.

L'époque paléochrétienne a légué au Moyen Age un idéal de vie religieuse en opposition totale avec l'organisation de l'intérieur et de l'extérieur que nous avons sommairement décrite: il s'agit de l'érémisme. Pour l'ermite, c'est évidemment la ville qui représente la mondanité et la nature sauvage qui permet de vaincre la chair et d'accéder à la vie spirituelle. Le Moyen Age ne pouvait rejeter cette partie importante du modèle hagiographique. Il en a gardé le souvenir, tout en se méfiant de ses réactivations successives, et il a paradoxalement domestiqué l'ermite en le cloîtrant: ermites de saint Augustin, antonites, etc. Il ne serait pas étonnant que les chapiteaux fantastiques des cloîtres romans aient servi à en faire des thébaïdes imaginaires, entre quatre murs.

La fin du Moyen Age s'intéresse beaucoup à l'ermite, comme en témoignent les nombreuses éditions des *Vies des Pères du désert*. Dans l'iconographie du XV^e siècle, il tend à devenir un homme sauvage: la transformation concerne particulièrement Marie Madeleine, Jean Baptiste et Jean Chrysostome. Mais le phénomène le plus important est certainement l'apparition d'une sorte d'érémisme profane, plus modéré mais également fondé sur un refus de la ville et de la civilisation, à partir du *De vita solitaria* de Pétrarque (Bernheimer, p. 111). C'est dans cette perspective qu'il faut

comprendre le succès iconographique d'un ermite humaniste, saint Jérôme, bien mis en valeur par les ouvrages récents de D. Russo (*Saint Jérôme en Italie. Etude d'iconographie et de spiritualité, XIIIe - XVIe siècles*, Paris – Rome, 1987) et de Chr. Wiebel (*Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance*, Weinheim, 1988). Si l'on ajoute que, du fait de la peste, les personnages imaginaires du *Décameron* de Boccace se réfugient à la campagne, tandis qu'un personnage historique comme Charles IV fait édifier, loin de Prague, le château de Karlstein, on comprend que les raisons de cet intérêt ne sont pas exclusivement religieuses.

L'ermite et l'homme sauvage sont des créatures apparentées dès le XII^e siècle et c'est un grand mérite de Husband de l'avoir montré, en explorant précisément l'évolution des schèmes iconographiques (*op. cit.*, p. 9 et s). La pilosité qu'acquiert l'homme sauvage lui est commune avec les satyres de l'Antiquité, mais aussi avec les diables médiévaux et, finalement, caractérise déjà un ermite comme saint Onuphre dans l'art byzantin, lequel passe en Occident avec cet aspect dans les mosaïques de la basilique de Monreale. Dans les romans, nous trouvons aussi des hommes momentanément sauvages, du fait de la passion amoureuse contrariée, comme par exemple Yvain. Dans chacun de ces cas, la pilosité est en rapport manifeste avec l'aiguillon de la chair, y compris chez l'ermite qui cherche à s'en affranchir. Il s'ensuit que la réhabilitation de l'homme sauvage à la fin du Moyen Age concerne les attitudes face à la chair. Dans la même période, l'arrière-plan sexuel de l'érmitisme est explicité, parfois sous une forme satirique: on pense à la légende de saint Jean Chrysostome et aux images qu'elle a inspirées.

Pour comprendre vraiment ce que signifie la pilosité dans ces différents contextes, il faut se référer aux théories médicales sur la sexualité, remarquablement exposées dans l'ouvrage de Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Age* (Paris, 1985). La propension au coït caractérise le tempérament sanguin, lequel est chaud et humide, tout comme le printemps, saison des amours. Parmi les critères qui trahissent un tel tempérament chez la femme, par son naturel plus froide que l'homme, se trouvent, selon Michel Scot qui apprend à l'empereur Frédéric II comment choisir ses odalisques, des seins petits et fermes, un bel incarnat, mais aussi „un système pileux bien fourni aux endroits appropriés“ (p. 197). Contrairement aux femmes qui sont davantage douées pour la reproduction que pour les ébats, celles-ci ont des menstrues peu abondantes.

Cette conception de la femme idéale n'est pas propre à la cour de Frédéric II. La Vierge Marie, miraculeusement préservée de la menstruation, apparaît clairement comme un tempérament sanguin, avec son abondante chevelure et ses petits seins bien ronds, par exemple dans le *De dignitate et laudibus B. V. Mariae* de Denys le Chartreux. On y lit que sa virginité est d'autant plus digne de louanges qu'elle était la plus belle des femmes et „quanto ad ea quae mundi sunt aptior et ad carnis delicias appetibilior ex naturali dispositione esse videtur“ (*Opera omnia*, Tournai, 1896-1913, t. 36, p. 61 et s). De fait, les poils naissent de l'abondance du sang, liée à la chaleur. Les hommes sont plus chauds que les femmes et pour cette raison plus velus. Chez les bêtes brutes, qui ne connaissent pas la menstruation, les superfluités sont répandues sur tout le corps sous forme de griffes ou de poils (Jacquart et Thomasset, *op. cit.*, p. 100 et s).

Dans ce contexte, il est très significatif que les êtres hirsutes et poilus quittent progressivement le registre du diabolique et du monstrueux où les enfermaient l'art roman, pour représenter un idéal de vie. Le comble de cette évolution est atteint dans la première moitié du XV^e siècle, lorsqu'on se met à adorer dans les églises une femme sauvage portée par les anges: Marie Madeleine.

Toujours selon Jacquart et Thomasset, on observe dans les traités médicaux une attitude favorable à la sexualité qui contredit nettement l'ascétisme. C'est ainsi que Constantin l'Africain recommande l'acte sexuel aux tempéraments sanguins, pour se purger d'une chaleur excessive (p. 162). Pour sa part, Arnauld de Villeneuve écrit une *Epistola de amore qui dicitur heroicus* (p. 117 et s). Il s'agit des graves symptômes mélancoliques dont souffrent les amoureux qui surévaluent l'objet du désir, lorsqu'ils sont dans l'impossibilité de se satisfaire, et qui peuvent mener à la folie. Cet amour „héroïque“ correspond assez exactement à ce que les auteurs modernes imaginent comme l'amour courtois et à ce qui conduit Yvain et bien d'autres à hanter les forêts en état de démence. Dans les tapisseries, on voit le héros du *Busant*, semblable à un homme sauvage, mais marchant à quatre pattes, victime de cette maladie (n° 114). L'attitude nettement plus saine des vrais hommes sauvages n'est certainement pas, quoi qu'on en ait dit, le contre-modèle de l'amour courtois, mais bien de cet amour „héroïque“ dont semblent également souffrir les ermites.

Dans cette perspective, l'insistance du catalogue bâlois sur la domestication des instincts et sa tendance à interpréter le thème récurrent du dressage (*zähmen*) dans un sens moralisant nous semblent un peu excessives. Une tapisserie du Musée historique de Bâle (n° 50) présente un couple d'élégants qui domptent chacun deux monstres effrayants. Commentaire: „*Das stete Bemühen um die Veredelung der menschlichen Natur scheint auf diesem Teppich optisch eingefangen zu sein. Der Jüngling und die Edelfrau beherrschen ihre ungestümen Triebe gleichsam in Form der Fabelwesen wie domestizierte Tiere*“ (p. 217). Les inscriptions des banderoles ne cautionnent pas cette interprétation. Le jeune homme prétend qu'aucune bête ne saurait échapper à ses ruses („*for mir mag kein dier sich gefristen . dz schaff ich . lles mit minen listen*“) et la belle qu'elle peut, par l'amour, réduire au silence les bêtes sauvages et de surcroît les hommes („*mit minne ich schwigen kan . wilde dier und ouch darzu die man*“). Plutôt que la victoire sur les instincts, la domination sur les animaux les plus redoutables semble bien symboliser les conquêtes amoureuses dont les deux jeunes gens se prétendent capables. On notera le pluriel „*die man*“ que la traduction du catalogue escamote et qui ne favorise pas son interprétation.

Comme instruments de dressage, nous trouvons la baguette de sureau (n^{os} 1 à 3) et la chaîne (n^{os} 2, 31, 73), accessoirement le fouet (n° 4). Le sureau, comme le notent les auteurs, sert à faire des charmes d'amour et sa baguette possède des pouvoirs redoutables. La chaîne est l'une des métaphores les plus fréquentes du lien amoureux, mais enchaîner l'homme sauvage relève certainement de la prouesse, comme d'ailleurs la capture d'une licorne. Dans une tapisserie conservée au Musée National de Copenhague (n° 31), une femme tient enchaîné un homme sauvage armé d'un bâton, mais visiblement intimidé. Il dit qu'il ne sera plus sauvage, s'il est dompté par une belle et elle lui répond qu'elle est sûre de le dompter en se montrant équitable

(„...als.ich.billich.sol“). Le sens érotique de l'expression apparaît plus clairement si l'on remarque qu'elle a mis la main gauche à sa ceinture comme pour l'ouvrir et pour donner à son captif le goût de la captivité.

Il n'en reste pas moins que la chaîne et la captivité symbolisent, tout comme les nœuds d'amour qui apparaissent çà et là (n° 4 et 12), la fidélité („*treue*“). Ce mot revient de manière presque obsessionnelle dans les banderoles, qu'il s'agisse de s'en prévaloir ou de déplorer qu'elle ait quitté le monde. Dans une superbe représentation des hommes sauvages, se livrant en toute quiétude aux travaux des champs (n° 16; Vienne, *Österreichisches Museum für angewandte Kunst*), „*treue*“ prend le sens plus général de la fidélité féodale, comme garante de la paix sociale. Les auteurs ont remarqué que les chasses au cerf, où la capture remplace la mise à mort, étaient des chasses à la fidélité (n°s 25, 110 et 111). Dans le n° 16 et dans bien d'autres cas, les hommes sauvages vivent selon la *treue* sociale et amoureuse, au contraire des hommes civilisés. Cette rare vertu est présentée comme un idéal de vie et il est dit explicitement (n°s 110 et 111) qu'elle est le moyen de passer du bon temps: „*Ich.iag.nach.truwen.find.ich.die.kein.lieber.zit.gelebt.ich.nie.*“.

Ces thèmes font apparaître la *treue* comme une vertu humaine et profane, mais capitale. Son absence rend le monde invivable: la belle qui se retrouve abandonnée tient le langage de l'ascétisme pour déplorer la vanité et le caractère éphémère de la chair et de ses plaisirs (n°s 13, 37, 107, 126). Mais sa présence est garante de pérennité et transforme le monde de la chair en paradis terrestre. Les thèmes qui servaient jadis à présenter la nature déchue et le péché de chair sont systématiquement métamorphosés en thèmes paradisiaques. La chasse cesse d'être sanglante, ainsi que le combat. Dans la superbe tapisserie strasbourgeoise représentant l'assaut du château d'amour (n° 87; Vienne, *Österreichisches Museum für angewandte Kunst*), nous retrouvons par d'autres moyens la représentation terrorisante de la chair propre à l'univers roman: la déesse de l'amour est entourée de compagnons bestiaux, dont les canines sortent de la bouche, et elle mange avec eux de la viande crue. Mais les hommes sauvages, à mesure qu'ils s'approchent du château d'amour, deviennent moins redoutables, car ils se battent avec des fleurs comme le faisaient les galants chevaliers dans les ivoires du XIV^e siècle. Même le travail, normalement représenté comme la conséquence de la chute, est ici paradisiaque: les hommes sauvages cultivent la terre en s'amusant (n° 16 et 98). Lorsque nous trouvons un couple auprès d'un pommier (n° 38), l'allusion à la chute est remplacée par une comparaison malicieuse entre la pomme que cueille la femme et ses seins que l'homme caresse. En général, les couples se retrouvent auprès du sureau et non pas du pommier et, loin de s'exposer à une malédiction, échangent des promesses de bonheur. La greffe du sureau, tâche agricole imaginaire, tient lieu de gage d'amour (n°s 20, 21 et 89).

La mise en rapport de ces thèmes idylliques avec le mariage, à plus forte raison avec le mariage bourgeois, n'est pas évidente. Il est certes question de fidélité et de fécondité et il est bien vrai que beaucoup de ces tapisseries ont dû décorer l'appartement de gens mariés, mais il n'est jamais explicitement question de mariage. Bernheimer cherche à résoudre la contradiction en supposant ingénieusement que l'exaltation des joies du mariage ne constituait pas un thème assez noble pour

s'afficher explicitement et qu'elle prenait des voies détournées (*op. cit.*, p. 175). A vrai dire, le détour serait un peu long. Il n'y a finalement qu'un seul exemple (n° 20 et 21 sur le même „carton“) où l'on a représenté un ménage monogamique. En général, les couples en sont au stade des promesses et, lorsqu'il y a des enfants, ils peuvent accompagner une femme sans homme (n°s 13 et 14) ou une femme sauvage entourée de plusieurs mâles (n° 96). Surtout, un nombre non négligeable de tapisseries présentent des amoureux déçus qui se plaignent d'avoir été trompés et renoncent parfois à l'amour (n°s 13, 20, 37, 39, 107, 122, 126). Dans plusieurs cas, la belle accueille avec méfiance la déclaration d'amour de son prétendant (n°s 18, 20, 36). Ailleurs une garce défait les noeuds d'amour (n° 12).

L'ambiance est donc plutôt celle de la *Minne*, un lien fragile et renouvelable, caractérisé par la domination de la femme sur l'homme. Mais cette constatation ne résout pas le problème, car nombre de ces tapisseries ornaient la demeure de gens mariés. La solution du paradoxe pourrait bien se trouver dans la nature complexe et même contradictoire du mariage à la fin du Moyen Age.

Les stratégies matrimoniales qui produisent et reproduisent le patriciat urbain supposent à l'évidence des mariages soigneusement arrangés et on ne voit pas pourquoi la bourgeoisie de la période aurait prisé le mariage d'amour plus qu'une autre classe sociale. En revanche, le mariage d'amour constitue bien le modèle théorique du mariage et le droit canon le favorise réellement (voir en particulier J. Goody, *The Development of the Family and Marriage in Europe*, Cambridge, 1983). Du point de vue des tribunaux ecclésiastiques, les *verba de futuro*, même sans témoins, constituent un mariage valide s'ils sont suivis de consommation. Il apparaît à travers les procès que le mariage se scelle réellement par un échange de promesses accompagnées du don et de l'acceptation d'un gage improvisé, un fruit par exemple, en présence ou en l'absence des parents, et que la bénédiction nuptiale ne fait que rendre la chose officielle (A. Burgière *et alii*, *Histoire de la famille*, Paris, 1986, t. 2, p. 116 et ss).

Comme les séducteurs ne sont pas plus avares de promesses que les amants fidèles, rien ne distingue formellement d'un mariage valide une aventure sexuelle entre personnes libres d'empêchements canoniques. On peut supposer que les parents jouaient généralement un rôle décisif dans le choix des conjoints, mais que ce rôle consistait en pressions, sans doute redoutables, mais informelles. Il faut attendre la Réforme et la Contre-Réforme pour que leur consentement soit institutionnalisé.

Si l'on ajoute que le mariage ne mettait pas à l'abri de l'infidélité, l'opposition de Bernheimer entre le mariage et l'amour courtois n'est pas satisfaisante. De fait, les scènes de promesses sous un arbre ou devant une fontaine, si fréquentes dans les tapisseries, voire même la cueillette des pommes du n° 38, relèvent bien de la *Minne*, tout en ayant théoriquement valeur de mariage. Ce n'est pas la bourgeoisie, mais l'Eglise qui le veut et qui oppose ce modèle aux stratégies parentales. Idéalement, le mariage dépend de la *Minne* et la thématique amoureuse des tapisseries s'en trouve légitimée. Dans la réalité, il y a évidemment contradiction entre l'indissolubilité du mariage et l'inconstance du désir sexuel, mais les tapisseries l'avouent ingénument, en déplorant le règne de l'infidélité.

L'ambiance érotique qui règne dans les tapisseries profanes et qui infléchit même la mise en scène des sujets religieux, se démode dans la seconde moitié du siècle. Plus rapide à se renouveler, la gravure lui oppose une critique des mœurs amoureuses, en assimilant l'amoureux au fou pour ridiculiser sa dépendance et sa soumission. Même lorsqu'elles sont libertines, les gravures du maître E. S., du maître du *Hausbuch*, puis d'Israël van Meckenem ont un tour sarcastique, tardif et très rare dans les tapisseries, qui correspond à l'introduction de thèmes misogynes, comme Aristote et Phyllis (n° 39) ou Samson et Dalila (n° 84). Lorsqu'il ne disparaît pas, l'homme sauvage tend à redevenir inquiétant. A la fin du siècle, Dürer fait plus que lui rendre son aspect démoniaque: il l'assimile à la mort ou au revenant et lui enlève toute séduction.

Parallèlement, on voit apparaître à partir de 1480 des thèmes bibliques qui peuvent être considérés comme plus spécifiquement nuptiaux: David et Bethsabée (n° 108 et 120), Salomon et la reine de Saba (n° 119), Esther et Assuérus (n° 81, 130 et 131). Le *Narrenschiß* du Strasbourgeois Sebastian Brant, publié à Bâle en 1494, témoigne par le texte et par l'image du renversement de tendance, en condamnant férocelement la *Minne* et le pouvoir des femmes, tout en exaltant le mariage. En même temps, la représentation des travaux agricoles disparaît des tapisseries, tandis que le paysan devient, plus systématiquement que la femme, le souffre-douleur des graveurs.

Le tournant de l'iconographie correspond à la reprise économique de la deuxième moitié du siècle, de manière évidente si l'on envisage tous les genres, d'une manière dissimulée par le conservatisme si l'on s'en tient aux seules tapisseries. Le sort du paysan dans l'iconographie s'explique facilement, lorsqu'on sait que cette reprise s'accompagne de fortes tensions sociales et, plus précisément, d'une réaction seigneuriale oppressante pour les paysans, allant jusqu'au retour du servage (cf. P. Blicke, *Die Revolution von 1525*, Munich, 1975). Il reste à savoir pourquoi le nouveau contexte fait progressivement disparaître le thème de l'idylle sauvage et lui substitue la critique, souvent équivoque, des folies de l'amour.

La valorisation de l'homme sauvage et la conception décontractée des mœurs qu'elle implique correspondent approximativement à la période des pestes. Il est possible que les calamités naturelles et la guerre aient eu comme contrecoup d'exacerber un idéal anti-ascétique de santé physique, de fécondité et de paix. Mais nous sommes tentés de livrer ici une hypothèse plus complexe sur l'évolution de la thématique. L'époque se caractérise en effet par une grande mobilité, favorisée par le dépeuplement et nécessaire à la réorganisation de l'activité. Dans la mesure où le système de parenté détermine les comportements sexuels et où il s'articule essentiellement sur la transmission des terres dans une économie à 90% agricole, la rareté ou l'abondance des terres disponibles devraient correspondre respectivement à des périodes de durcissement et de relâchement du système de parenté et par conséquent des mœurs, le phénomène concernant l'ensemble de la société.

De fait, les historiens s'entendent à opposer l'ambiance détendue de la fin du Moyen Age à une période plus austère qu'ils font commencer, en gros, au milieu du XVI^e siècle, avec l'institutionnalisation du consentement parental et le retard de l'âge du mariage. La peste, dont les effets se sont cumulés avec ceux de la guerre et des

disettes, a multiplié les terres disponibles et raréfié la main-d'œuvre. La force de travail s'est donc valorisée au détriment du patrimoine et l'habitude s'est prise de doter en argent les fils non héritiers, ce qui les rendait indépendants. Si l'on ajoute que les liens familiaux sont distendus par les décès et par la mobilité géographique, il est raisonnable de supposer des conduites matrimoniales assez libres. Du *Décameron* de Boccace qui prend acte de la situation créée par la peste avec une explosion de licence, aux *Quinze joies du mariage* qui, tout en faisant le procès du mariage, n'envisagent guère d'autre situation que le mariage d'amour, la littérature confirme l'hypothèse. Même les aventures sexuelles du clergé, très mal vues dans les fabliaux des environs de 1300, peuvent être présentées avec indulgence ou complicité.

Dans le Rhin supérieur, la situation se modifie progressivement dès la seconde moitié du XV^e siècle, avec le rétablissement démographique qui entraîne la revalorisation des patrimoines fonciers et la réaction seigneuriale. Les chapitres du *Narrenschiff* consacrés aux mœurs critiquent tout à la fois le laxisme hérité de la période précédente (ch. 13 et 33), les mariages d'argent (ch. 52), la course aux revenus ecclésiastiques (ch. 73) et aux privilèges (ch. 76 et 82). On entre alors dans une évolution qui s'achèvera à la Réforme par la suppression du célibat ecclésiastique et la transformation du mariage en norme universelle.

Le destin de la *Minne* et de son iconographie s'inscrit assez bien dans ce cadre. Pendant la période des pestes, la flexibilité des pratiques matrimoniales réduit au minimum la contradiction entre le respect du mariage et la thématique de la *Minne* qui s'est pourtant radicalisée sous la forme de l'idylle sauvage. Mais cette contradiction s'aiguise considérablement dans des villes comme Strasbourg et Bâle durant la seconde moitié du XV^e siècle. Dans la gravure, moins prisonnière des lois du genre que la tapisserie, le changement se traduit par la satire des folies de l'amour. En revanche, le métier essentiellement féminin et très codifié de la tapisserie a prolongé l'ambiance sensuelle héritée du gothique international pendant au moins deux générations, en s'appuyant sur une clientèle qui lui restait fidèlement attachée.

Jean Wirth

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Johann Evangelist Holzer 1709—1740, zum 250 Todesjahr. Fresken in Augsburg und in Münster-schwarzach. Ausst. Kat. Städt. Kunstsammlungen im Schaezlerpalais, Augsburg, 1. 12. 1990—3. 2. 1991. 99 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.

Christine Maether. *Figur und Fragment. Gemälde und Zeichnungen 1985—1990*. Ausst. Kat. Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 13. 1.—24. 2. 1991. 94 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb.

300 Jahre Theater in Braunschweig. Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum/Landesmuseum/Städtisches Museum, Braunschweig, 6. 10. 1990—6. 1. 1991. 640 S. mit zahlr. s/w Abb.

E.F.A. Münzenberger (1833—1890). *Frankfurter Stadtpfarrer und Kunstsammler*. Ausst. Kat. Dommuseum, Frankfurt am Main, 16. 11. 1990—17. 3. 1991. 60 S. mit zahlr. s/w Abb.